

МЮЗИКЛ «NOTRE-DAME DE PARIS»: ОБРАЗЫ «ЗАБЫТЫХ» И «ПОТЕРЯННЫХ» ПЕРСОНАЖЕЙ

(Научный руководитель — А. С. Рыдлевская)

Не так давно, в 2018 году, отмечалась восемьсот пятьдесят пятая годовщина со дня заложения папой Александром III первого камня в фундамент знаменитого собора Нотр-Дам-де-Пари (Парижской Богоматери). За годы своего существования он видел множество событий французской истории, был хранилищем бесценных реликвий, вдохновлял художников, музыкантов и поэтов, был множество раз перестроен и отреставрирован... Девственно-нетронутый собор, каким он был в середине четырнадцатого века, больше никогда не увидеть наяву.

Однако чтение романа Виктора Гюго может позволить представить себе изначальный вид Нотр-Дама, только оно даёт возможность ощутить атмосферу средневекового Парижа, его духовность и разврат, возвышенность и порочность. Ни одна экранизация, балетная постановка, опера или мюзикл не могут передать всю полноту картины, так как режиссёр и сценарист зачастую вычёркивают кажущиеся им лишними сцены. Поэтому в данной работе была поставлена цель привести несколько примеров вырезанных эпизодов и забытых или переосмысленных персонажей, которые не были отображены должным образом в знаменитом мюзикле Люка Пламондона.

Разница с постановкой становится заметной с первых же страниц романа. Мюзикл начинается с краткого рассказа о соборе и со сцены моления бедняков у его стен. В свою очередь, роман открывается представлением мистерии «Праведный суд Пречистой девы Марии» нищего поэта Гренгуара, посвящённой приезду фландрских послов к королю с целью заключения брака между ним и принцессой Маргаритой Австрийской. Образы Гренгуара в романе Виктора Гюго и поставленном по его мотивам мюзикле существенно разнятся. Если сценический Гренгуар – лишь связующее звено между сценами, только романтический рассказчик, то Гренгуар на страницах книги выглядит более живым. Он стойко терпит все превратности судьбы и относится к жизни философски, но при этом ему не чужды земные радости и пороки: Гренгуар болтлив и труслив, во многом следует животным инстинктам. Поэт не покорно следует за судьбой, но и ищет себя в мире, пытается повлиять на события своей жизни.

Подобную ситуацию можно наблюдать, если уделить внимание ещё одному «забытому» персонажу романа. Это – король воров Клопен Труйльфу. Хотя он и является главой Двора чудес, это не мешает Клопену быть таким же бедным, как и подвластный ему народ. Более того, жители Парижа потешаются над ним даже больше, чем над остальными его подданными. Однако поведение короля нищих действительно таково, что никто не осмеливается ему перечить. Клопен уважает старые традиции, имеет свои чёткие принципы и интересные взгляды на правосудие и дело чести, которые

заставляют его в будущем принять решение спасти Эсмеральду из вынужденного заточения в соборе: «Как вы обращаетесь с нами, когда мы попадаем в ваши руки, так и мы обращаемся с вами здесь у себя. Закон, применяемый вами к бродягам, бродяги применяют к вам. Если он жесток, то это ваша вина. Надо же иногда полюбоваться на гримасу порядочного человека в пеньковом ожерелье; это придает виселице нечто благородное» [1, с. 23].

В мюзикле же этот яркий и важный персонаж полностью обезличен. Единственная его функция – забота о главной героине Эсмеральде и связывание между собой некоторых сцен. Как Квазимодо негласно является в романе душой собора Парижской Богоматери, так и Клопен был душой всего Парижа. И этой души мюзикл был лишён. Лишь в моменте суда над Гренгуаром, когда на сцене происходит бурное веселье жителей королевства Арго, зритель может наблюдать слабый отголосок всего того безумства, распутства и неприкрытой жестокости, которое творится на страницах романа.

Введение в роман персонажа Клопена свидетельствует о высокой роли социального пафоса и общественного вопроса в романе Виктора Гюго, в продолжение рассмотрения которого уместно будет обратиться к следующему персонажу.

Ни в одной экранизации, как и в мюзикле 1999 года, не встретить упоминания о старой затворнице Крысиной норы сестре Гудуле, которой стала парижская публичная женщина Пакетта Шантфлери. В одной небольшой главе читатель знакомится с историей превращения юной золотошвейки сначала в проститутку, потом в любящую мать, а потом в озлобленную на весь мир келейницу. Вся жизнь Пакетты – трагедия, потому довольно странно, что никто не захотел обратить внимание на такого яркого и интересного персонажа. Лишь в энциклопедии балета можно с трудом отыскать название созданного А. А. Горским в 1902 году балета «Дочь Гудулы, или Эсмеральда» с подзаголовком «Дочь народа», который впоследствии перестали показывать на сцене. Также небольшая роль была отведена затворнице Гудуле во второразрядной опере «Эсмеральда, или Четыре рода любви» 1837 года и в небольшом эпизоде немого фильма «Горбун из Нотр-Дама», датированного 1927 годом. То, что образ Гудулы был незаслуженно забыт, несомненно, прискорбно и является большим упущением сценаристов и режиссёров, ведь на её примере можно проследить за тем, как могла сложиться судьба обычной парижанки того времени.

Без упоминания Пакетты-Гудулы теряется очень много ниточек, ведущих к оригинальной развязке романа, в которой появляется возможность узнать не только о реалиях бедняцкой жизни в средневековой Франции, но и о раннем детстве Эсмеральды и о происхождении Квазимодо. Именно он был тем самым ребёнком, подброшенным Гудуле цыганами вместо её дочери Агнессы, от которого затем отказались повторно и поместили в публичные ясли для подкидышей. А уже без этого момента довольно сложно понять мотивы Клода Фролло, католического священника, архидьякона Жозасского, которые подвигли его взять изувеченного мальчика на воспитание.

К сожалению, персонаж Жеана-Мельника, младшего брата Фролло, также был вырезан из мюзикла, что повлекло за собой отсутствие некоторых интересных эпизодов. Не были показаны гуляние школяров, в котором с большой точностью был показан свободолобивый дух того времени и студенческие вольности. Была вычеркнута сцена, в которой Жеан, брат священника, не проявил никакой милости к Квазимодо во время его публичного наказания, а, напротив, лишь разжигал ненависть толпы своими остроумными выкриками и песенкой «Висельнику – верёвка, уроду – костёр!» Отношения между братьями Жеаном и Клодом также не нашли своего достойного отображения, а ведь следить за ними очень интересно: в то время когда Клод является типичным старшим братом, на которого необходимо всегда равняться и который видит своим священным долгом поучать младшего, Жеан – архетипичный младший брат, распутник и балагур. Не было момента, в котором свободолобивый юноша примыкает к бродягам. Смерть вольного озорника Жеана во время штурма собора вполне может символизировать собой закат эпохи вагантов, весёлых странствующих студентов и поэтов.

Но при всей своей нежности к брату, который с каждым годом всё больше отдаляется от Клода, архидьякон невероятно жесток к своему преданному воспитаннику. Об этом свидетельствует имя, которое он дал приёмьшу: «quasimodo» означает по-латыни «как будто бы», «почти», то есть изуродованный мальчик для Клода Фролло почти не человек. Это отношение проявляется почти в каждом моменте, где Фролло и Квазимодо оказываются вместе. Особенно явно это видно в двух сценах. Первая – когда несчастного горбуна публично пытаются на колесе, а священник не приходит на выручку своему воспитаннику, когда тот так нуждается в его защите и покровительстве. Вторая – когда во время шествия нищих и цыган, славящих Квазимодо как папу шутов, Фролло, чтобы тень от поступка Квазимодо не задела его репутацию, уводит послушного звонаря, заставляя его расчищать себе дорогу.

Характер священника очень неоднороден, на него влияет нахождение как бы на грани между мрачным Средневековьем и бурным Возрождением. Клод Фролло постепенно теряет свою веру в Бога, ради которой проделал долгий путь к церковному служению, но также отрекается и от старых научных догматов, ибо они теряют свою однозначность и могут быть опровергнуты в будущем. При этом священником владеет неосознанный большой страх перед печатным словом. «Вот это убьёт то» – знаменитая фраза, вышедшая из его уст, свидетельствует о наличии этого страха, вызванного жизнью на границе Средних веков и Ренессанса, в так называемых «тёмных веках».

В мюзикле персонаж Феба де Шатопера, главного соперника Фролло в борьбе за любовь Эсмеральды, значительно приукрашен, к его эгоизму и непостоянству сценаристами были прибавлены более человеческие качества. Капитан в глазах зрителя – не однозначный нарцисс, который хочет овладеть Эсмеральдой, сделать невинную девушку своей любовницей на одну-две ночи. Он искренне мучается и пытается сделать выбор между долгом и страстью,

относится к Эсмеральде более галантно, приводит танцовщицу не в одну из комнат борделя, а в кабаре, что, хоть и не соответствует историческим фактам (первые кабаре появились значительно позже), но на сцене выглядит более романтично. При этом в романе образ Феба – это квинтэссенция животной похоти и грубости в одном человеке, спрятанная под красивыми доспехами и временной внешней обходительностью. Романтизация этого персонажа лишь подчёркивает бесчестность его поступка в конце, когда он предаёт Эсмеральду ради более выгодного брака с дворянкой Флёр-де-Лис.

Тем резче на фоне капитана королевских стрелков Феба выделяются добродетели звонаря Квазимодо. Они диаметрально противоположные персонажи: красоте противопоставлены множественные физические уродства и недостатки, грубость соседствует с нежностью, разгульности самой натуры Феба противостоит аскеза даже в нежных чувствах звонаря. Квазимодо старается уберечь спасённую им девушку от жестокости окружающего мира, от малейшей негативной эмоции (так, рискуя жизнью, он разбивает одно из стоящих над её кельей изваяний, которое пугало молодую цыганку), но видит, что Эсмеральда с трудом скрывает своё отвращение.

Парижане всей душой ненавидели горбатого звонаря, и именно такое их отношение и сформировало Квазимодо таким, каким он есть: полудиким, похожим своими манерами на верное животное, но при этом нежным и любящим. Поэтому в своей преданности Эсмеральде, единственному человеку, который был с ним добр, звонарь раскрывает перед читателем всю красоту своей души. Чувства горбуна, невзаимные, но чистые и бесконечно глубокие, толкают его на душевный подвиг во имя любви. Квазимодо сам предлагает привести Феба к Эсмеральде, желая порадовать девушку, пусть даже это и причиняло ему страшную душевную боль. Неразделённая любовь ничуть не помешала ему со всем отчаянием стараться защитить Эсмеральду во время осады собора, в отчаянии искать её после похищения, тосковать в её отсутствие.

Глядя на такую верность и преданность, можно лишь пожалеть Флёр-де-Лис де Гонделорье, богатую и красивую наследницу, которой не повезло в жизни встретиться с Фебом, недостойным её человеком. Роман крайне точно показывает её девичьи переживания, ревность, а также её совместные с подругами действия по устранению соперницы, когда Феб позвал Эсмеральду в дом Флёр-де-Лис и не сводил с неё глаз. Образ Флёр-де-Лис в мюзикле, однако, сокращён лишь до единственной эмоции: ревности.

Анализируя совокупность приведенных фактов и подводя итог вышесказанному, можно констатировать, что между романом и мюзиклом есть неоспоримая разница в отображении как основных, так и второстепенных персонажей, однако подобный ход легко объясним. Если роман представляет наиболее полную картину событий, развернувшихся в воображаемом гением Виктора Гюго Париже конца пятнадцатого века, то мюзикл предназначен для более развлекательных целей и вынужден оставить в себе лишь главные черты героев и основные события в музыкальном сопровождении. Однако это несколько не ухудшает ситуацию, потому как наделяет героев большей

романтичностью и эмоциональностью, что позволяет более глубоко сопереживать происходящим на сцене событиям мюзикла.

Литература

1. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери / В. Гюго; Пер. Н. А. Коган. – М.: Хранитель, 2007. – 608 с.